

Philosopher avec la littérature ?

Sébastien Arviset*

Résumé

Dans cette étude, nous examinerons les rapports entre littérature et philosophie tels qu'on les retrouve dans les Cent vingt journées de Sodome de Sade et Philosopher avec la littérature de Pierre Macherey, cela afin d'examiner si la littérature est destinée à être l'objet de la pensée philosophique, ou si la littérature peut également philosopher, encore que littérairement plutôt que conceptuellement. Voilà la question que pose Pierre Macherey. À travers son étude des Cent vingt journées de Sodome, nous verrons comment il y répond. Pour ce faire, nous procéderons dans un premier temps à une brève présentation de la poétique et de la philosophie sadiennes. Nous examinerons ensuite les fondements théoriques de l'approche de Macherey avant de présenter son traitement du roman sadien. Finalement, nous déterminerons à quel point le projet d'une philosophie littéraire est viable et dans quelle mesure le traitement de Macherey se distingue d'une approche interprétative traditionnelle.

Introduction

Dans cette étude, nous examinerons les rapports entre littérature et philosophie tels qu'on les retrouve dans deux œuvres, l'une littéraire, les *Cent vingt journées de Sodome* de Sade, l'autre philosophique, *Philosopher avec la littérature* de Pierre Macherey qui comprend d'ailleurs une analyse de ce roman, analyse sur laquelle nous nous pencherons spécifiquement.

*L'auteur est étudiant au doctorat en philosophie (Université de Montréal).

La littérature est-elle destinée à être l'objet de la pensée philosophique, ou la littérature peut-elle également philosopher, encore que littérairement plutôt que conceptuellement ? Voilà la question que pose Pierre Macherey. À travers son étude des *Cent vingt journées de Sodome*, nous verrons comment il y répond.

Quant à Sade, sa relation avec la philosophie est bien connue, ne serait-ce que dans la mesure où il utilise la figure connotée philosophiquement qu'est le libertin. Dans un premier temps toutefois, nous procéderons à une brève présentation de la poétique sadienne, afin de mieux comprendre la conception qu'il se fait du roman, pour ensuite nous arrêter un instant sur certains aspects du travail philosophique, du travail sur la philosophie qu'effectue Sade dans les *Cent vingt journées*.

Nous examinerons ensuite les fondements théoriques de l'approche de Pierre Macherey avant de présenter son traitement du roman sadien.

Finalement, nous déterminerons à quel point le projet d'une philosophie littéraire est viable, et dans quelle mesure l'approche de Pierre Macherey se distingue d'une approche interprétative traditionnelle.

1. La conception sadienne du roman : « L'Idée sur les romans »

L'objectif de cette première partie est à la fois de présenter brièvement ce que pouvait être la conception sadienne du roman et de faire ressortir le travail philosophique qu'il effectue dans les *Cent vingt journées*, que l'on pourra ensuite contraster avec ce qui se joue philosophiquement chez Sade selon Macherey.

« L'idée sur les romans », un texte théorique, sert de préface au recueil de nouvelles *Les Crimes de l'amour*, un des rares ouvrages dont Sade reconnaît la paternité¹, et qui, sous une forme autocensurée, exotérique, permet de connaître la conception sadienne du roman.

Comme le note Jean Fabre, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce n'est qu'en alliant vérisme et vertu que le roman échappe peu à peu à la mauvaise réputation qui lui est propre².

¹ Ruiz, L. (2003), « L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir », p. 121.

² Fabre, J. (1979), « □ Préface aux crimes de l'amour □ », p. 203.

Diderot, dans *Jacques le fataliste*, lui-même reproche à Prévost d'être retombé dans les travers du roman romanesque dans *Cleveland*. C'est ainsi que Marmontel, dans l'*Essai sur les romans considérés du côté moral* (écrit en 1787 mais publié en 1819) définit l'utilité morale comme le but par excellence de la littérature et donc du roman, de sorte que le romancier, qui est investi d'une mission morale, doit épurer la nature et les passions³.

Au contraire, pour Sade, la nature est au premier rang de ce que le romancier doit étudier :

la nature plus bizarre que les moralistes ne nous la peignent, s'échappe à tout instant des digues que la politique de ceux-ci voudrait lui prescrire; [...] toujours sublime, toujours majestueuse, toujours digne de nos études, [...] parce que ses desseins nous sont inconnus, qu'esclaves de ses caprices ou de ses besoins, ce n'est jamais sur ce qu'ils nous font éprouver que nous devons régler nos sentiments pour elle, mais sur sa grandeur, sur son énergie, quels que puissent en être les résultats⁴.

Pour Sade, «le romancier est l'homme de la nature», son représentant, «son fils incestueux puisque la nature l'a mis au monde et qu'il doit devenir l'amant de sa mère»⁵. Le romancier a donc pour devoir de peindre l'homme «tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses de la passion», donc de peindre la transgression. Pour y arriver, l'imagination du romancier a la permission d'aller contre la vérité historique⁶ : «contenu d'ailleurs par aucune digue, use, à ton aise, du droit de porter atteinte à toutes les anecdotes de l'histoire [...]»; la forme, même celle initialement prévue par l'écrivain, doit être outrepassée : «[...] ce sont des élans

³ Ruiz, L. (2003), «L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir», p. 123.

⁴ «Idée sur les romans», cité dans Ruiz, L. (2003), «L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir», p. 124.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

que nous voulons [du romancier], et non des règles; [...] » la morale elle-même doit être laissée de côté⁷.

C'est donc dire que ce que reproche Sade au roman moral, ce n'est pas d'avoir la morale pour objet, mais de présenter de la nature, et donc de la nature humaine, une conception partielle. Comme le note Ruiz, Sade abandonne donc l'éthique pour l'esthétique, dans laquelle il traitera des passions⁸. L'originalité du projet sadien tient dans le fait de faire tomber les masques, de sorte que « le romancier doit [...] nous faire voir l'homme [...] tel qu'il peut être [...] », de dévoiler l'être humain en allant par-delà les apparences imposées par l'hypocrisie et les conventions sociales, conception romanesque qui repose sur un projet épistémique, l'« Idée sur le roman » revenant souvent sur la nécessité d'étudier en profondeur le cœur humain « dont il faut tracer tous les plis », comme dans une carte de l'atroce⁹, qui serait la réponse à la carte du tendre des romans du XVII^e. Comme le dit Jean Fabre, « [c]ontre la médiocrité montante, contre la platitude envahissante, contre un roman qui ne veut plus être romanesque, [Sade] en appelle aux origines du genre [...] »¹⁰.

D'une certaine manière en effet, Sade veut contrer, dans le roman, l'entreprise philosophique de déchiffrement du monde, et y laisser la place à l'imagination et au fabuleux, inhérent à la nature humaine, pour engendrer des héros et des monstres¹¹. Paradoxalement peut-être, c'est seulement à travers ce fabuleux qu'il sera possible de connaître tout ce dont est capable le cœur humain. C'est pourquoi, au contraire notamment de Diderot, Sade se fait le défenseur du romanesque et hait le réalisme, qui ne peut que gêner la recherche d'une vérité plus profonde et plus secrète. Le romancier doit étudier le cœur humain, et non s'attarder au spectacle de la banalité et du prosaïsme quotidiens. Comme Richardson et Fielding qu'il admire, le romancier qu'est Sade analysera donc le cœur humain,

⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁸ Ruiz, L. (2003), « L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir », p. 125.

⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰ Fabre, J. (1979), « Préface aux crimes de l'amour », p. 203.

¹¹ *Ibid.*, p. 204.

« ce dédale de la nature » que façonnent sans cesse « les modifications du vice et toutes les secousses des passions ». Mais sachant que la connaissance à laquelle il aspire ne s'acquiert « que par des malheurs et des voyages », il fera son apprentissage intime de l'étrange et de l'exceptionnel et saura trouver dans l'infortune qui l'écrase un principe d'exaltation. [...] [E]n cette effervescence, qui semble défier le naturel, se traduit se découvre la vérité de la nature, ou, mieux encore, ce que Sade appelle d'un mot chargé pour lui de prestige, son énergie¹².

C'est d'ailleurs dans son traitement du mal que le roman noir intéresse Sade. On retrouve des aspects qui peuvent s'y apparenter dans les *Cent vingt journées*, ne serait-ce que la longue et périlleuse ascension vers le château de Silling qui se révélera être une prison où on procédera aux pires supplices. Sade reproche cependant au roman noir de l'étudier en fonction de causes surnaturelles. Pour lui, le cœur humain est une cause suffisante du mal et il est nécessaire de l'étudier comme tel¹³. Et en effet, dans les *Cent vingt journées*, on ne retrouve rien que d'humain. En fait, comme nous le verrons plus loin, la logique sadienne refuse toute transcendance, toute extériorité.

C'est donc selon Fabre une poétique de l'énergie qui fondera son œuvre, énergie, qui remplace l'essence de la pensée classique par le devenir¹⁴, énergie donc que Sade retrouve chez tous les vrais romanciers, que ce soit Marivaux, Rousseau ou Prévost, et qui les rend solidaires de la nature qu'ils n'imitent plus seulement, mais dont ils deviennent les amants ou les rivaux, et qui les distingue de ces romanciers qui confient à la seule analyse comprise de manière géométrique la connaissance du cœur humain¹⁵.

Examinons maintenant certains aspects du travail philosophique de Sade dans les *Cent vingt journées de Sodome*.

¹² Fabre, J. (1979), « Préface aux crimes de l'amour », p. 207.

¹³ Ruiz, L. (2003), « L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir », p. 127.

¹⁴ Delon, M. (1997), « Énergie », p. 457. Voir aussi Delon, M. (1988), *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*.

¹⁵ Fabre, J. « Préface aux crimes de l'amour », p. 207.

2. *Philosopher avec les Cent vingt journées de Sodome*

Colas Duflos et Luc Ruiz font remarquer que le premier roman de Sade, qui connaissait bien la philosophie et la littérature, se présente sous la forme d'un traité des passions du XVII^e siècle, en quatre parties, chacune en comprenant cent cinquante, toutes fondues dans le récit des historiennes¹⁶.

Or, comme l'explique Duflo¹⁷, l'étude des passions, tout au long du XVIII^e siècle, avait cessé d'être un objet philosophique, sans doute parce que la méthode expérimentale qui requérait généralité et objectivité, ne pouvait se satisfaire du caractère particulier et subjectif que requiert le traitement des passions. Dans le même temps, c'est le roman qui prend la relève de l'analyse des passions et du cœur humain. Au contraire du discours philosophique en effet, la narration romanesque se révèle être l'instrument parfait pour l'analyse au cas par cas. Arrêtons-nous donc un instant sur la comparaison des *Cent vingt journées* et d'un traité des passions du XVII^e siècle.

Comme nous l'avons vu, ce que Sade refuse, c'est l'analyse géométrique du cœur humain¹⁸, d'où l'avantage de la fiction romanesque sur le traité philosophique quand il s'agit de se livrer à l'étude des passions humaines, notamment pour un romancier philosophe tel que Sade. Imaginons cependant un traité des passions qui aurait été écrit par un auteur qui serait aussi un romancier, par exemple Jean-Pierre Camus, que Sade ne pouvait ignorer. Or, vers 1620, Camus, écrivain spirituel prolifique, et auteur notamment d'un traité des passions, commence à publier des nouvelles et des romans qui prolongent son œuvre apologétique, production par laquelle il entend combattre, par des histoires pieuses, véridiques et intéressantes, les romans contemporains qu'il considère frivoles et dangereux. Il puise donc ses sujets, souvent terribles, dans l'histoire contemporaine, sujets qu'il peint avec un style aux images fortes et qui ne recule pas devant la brutalité, offrant à ses lecteurs un univers dont la violence est expliquée par le péché et par la déchéance de

¹⁶ Ruiz, L. (2003), « L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir », p. 121-122.

¹⁷ Duflo, C. (2013), *Les aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, p. 156-157.

¹⁸ Descartes voulait en parler en physicien...

l'homme, qui touchent même les enfants¹⁹. En remplaçant le péché originel par la nature, on aboutit à Sade.

Au sujet du traité des passions de Camus qui a fait l'objet récemment d'une réédition critique, Anne-Elizabeth Spica, dans sa recension, explique que la facture du traité montre

[le] travail de déclinaison des sources et de confection d'une mosaïque de comparaisons, de descriptions, d'exemples et de citations, non seulement pour persuader le lecteur [...] mais aussi pour faire miroiter l'infinie diversité des choses et du monde [...]. S'y décline un plaisir tout jubilatoire de ces 'diversités' au sein desquelles l'action humaine se déploie pour éprouver sa grandeur à l'aune de la charité divine omniprésente, plus encore que pour y mesurer sa chute²⁰.

Comme le note Spica, le propre du style camusien est l'amplification, qui est une stratégie rhétorique, très utilisée au XVII^e siècle, notamment dans les sermons, pour lesquels Bossuet est un parfait exemple²¹, mais aussi dans les romans²². Or l'amplification, c'est le développement des idées par le style, par l'étoffement et la multiplication, une accumulation de descriptions, d'arguments de manière à leur donner plus de force et d'intensité²³. L'amplification est justement l'une des caractéristiques majeures du style sadien, qu'il pratique en connaissance de cause : « Il s'agissait donc d'abord de trouver des sujets en état de rendre compte de tous ces excès, de les analyser, de les étendre, de les détailler, de les graduer et de placer au travers de cela l'intérêt d'un récit²⁴ ».

¹⁹ Charbonneau, F. et R. Ouellet (2000), « Présentation de Jean-Pierre Camus », p. 81-82.

²⁰ Spica, A.-E. (2017), « *Traité des passions de l'âme* par Jean-Pierre Camus, édition critique de Max Vernet et Élodie Vignon », p. 442-444.

²¹ Voir Macé, S. (2014), « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale ».

²² Voir Duval, S. (2014), « Romanesque et amplification : l'écriture de la circonstance dans l'aventure fictionnelle du premier XVII^e siècle ».

²³ Dupriez, B. (1984), *Les procédés littéraires*, p. 41.

²⁴ Sade, D. A. F., *Œuvres* I, p. 42.

On peut donc imaginer Sade réécrivant le traité de Camus, mais avec un objectif inverse, selon une logique de l'immanence. Mais d'une certaine manière, peu importe les liens avec le traité de Camus. Les *Cent vingt journées* sont avant tout un roman, et un roman romanesque, dans lequel Sade fait tout pour contrer le réalisme et pour souligner qu'il s'agit d'une fiction littéraire, notamment avec un procédé de distanciation comme l'enchâssement des narrations des historiennes dans la narration principale, récits qui sont eux-mêmes souvent interrompus par les interventions des libertins. Sade n'hésite pas à rappeler au lecteur qu'il est en train de lire une fiction romanesque en s'adressant à lui, adresses qui ont pour effet de remettre en question l'identification du lecteur avec la narration.

Passons maintenant à la philosophie littéraire de Pierre Macherey.

3. De la production littéraire à la philosophie littéraire

Le premier ouvrage de Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, tentait, dans une perspective marxiste dans la mouvance althussérienne²⁵, de penser l'œuvre littéraire comme le résultat jamais définitif d'un processus de production, c'est-à-dire que Macherey tentait de comprendre ce qui produit la littérature et ce qu'elle produit²⁶. Macherey considère d'abord que l'œuvre n'est pas le produit d'une intentionnalité individuelle, mais plutôt le produit d'un certain état des rapports de production, produit dont son auteur est le premier lecteur. À la suite d'Althusser, il pratique une «lecture symptomatique» dont l'objectif est de faire surgir de la surface du texte le langage de l'idéologie, langage qui échappe à l'auteur, incapable de distinguer ce qui excède son champ de vision. De cette manière, son œuvre est animée par des contradictions productives de sens. Macherey, en effet, propose une conception dynamique de l'œuvre, qui, au sein même des limites de sa textualité, bougerait et

²⁵ On y retrouve certains concepts importants propres à la pensée d'Althusser tels que « production », « problématique », « idéologie », « savoir scientifique ». Voir Eagleton, T. (2014), « Préface pour la réédition anglaise de 2006 », p. 9.

²⁶ Glinoe, A. (2014), « Présentation », p. 5.

ouvrirait une perspective transformationnelle sur un devenir à travers lequel elle se trouve à participer au monde réel²⁷.

Son approche ne doit cependant pas être assimilée à une critique contextuelle de l'œuvre littéraire, qui est davantage que le reflet passif des contradictions du monde social. En effet, la littérature effectue une transformation productive de l'idéologie. Elle écrit sur l'ensemble sinon la totalité de la réalité, et notamment la philosophie (mais aussi la sociologie, l'économie, etc.), mais à partir d'un discours constituant qui lui est propre et qui privilégie l'implicite, l'absence, plutôt que l'analyse conceptuelle ou la démonstration²⁸. Elle agit sur elle en construisant et délivrant des significations inconnues, des formes de connaissance qui doivent être prises au sérieux.

La distorsion que produit la littérature dans son traitement du réel se présente cependant sous une forme implicite, contradictoire, et non pas obvie. Selon Macherey, l'œuvre littéraire est, en elle-même, décentrée et décalée, déchirée de l'intérieur en vertu de sa relation avec ce qui, justement, lui est extérieur, c'est-à-dire le monde idéologique, sur lequel elle s'appuie pour fonctionner²⁹. La littérature n'est donc pas une simple représentation, mais une certaine manière de mettre en scène les représentations imposées par l'histoire afin de les remettre en question en tant qu'évidences indiscutables, ce qui confère à la littérature un rôle démystificateur³⁰. Il revient toutefois à la critique de la faire parler, et d'extirper de la surface de l'œuvre les résidus de sens. C'est pourquoi Macherey confie au critique la responsabilité d'explicitier et d'expliquer ces éléments de connaissance du social que l'œuvre contient, parfois malgré elle³¹. Il lui revient de faire ressortir le contenu idéologique qui se dissimule à l'intérieur du texte et que le texte travaille³², cela par une lecture transversale³³ qui concentre l'attention critique vers ce qui, dans une œuvre, constitue l'indice non d'une présence, mais plutôt d'une absence pourtant

²⁷ Macherey, P. (2014), « Postface inédite » p. 282.

²⁸ Glinoyer, A. (2014), « Présentation », p. 8.

²⁹ Eagleton, T. (2014), « Préface pour la réédition anglaise de 2006 », p. 12.

³⁰ Macherey, P. (2014), « Postface inédite », p. 285.

³¹ Glinoyer, A. (2014), « Présentation », p. 6.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 8.

constitutive, ce qu'il appelait le « défaut de l'œuvre »³⁴, dans la mesure où l'œuvre est significative non dans ce qu'elle dit, mais de cette limite impossible à franchir qu'elle effleure et contre laquelle elle s'abîme. L'œuvre contient donc un sens latent qu'il s'agit d'actualiser. Comme l'explique Macherey :

ce qu [e l'œuvre littéraire] ne dit pas, elle ne le dit pas du tout, ou plutôt elle le dit sous la forme du « pas du tout », ou d'une radicale impossibilité dont elle déploie toutes les conséquences à travers les pliures et les ratures de son texte qui, en conséquence, n'est jamais tout à fait adéquat à lui-même, à ce qu'il voudrait dire, ce que, justement, il n'arrive pas à faire. En suivant jusqu'au bout la logique de cette analyse, on en viendrait à affirmer que la littérature pratique avant tout une culture du non-sens, de l'échec à advenir du sens qu'elle renonce à pénétrer dans son centre, mais qu'elle aborde par la périphérie, là où se noue le réseau conflictuel qui la fait exister dans sa complexité, disparate et éclatée [...]³⁵.

À certains égards, c'est toujours cette approche que l'on retrouve dans *Philosopher avec la littérature*, si ce n'est que, cette fois, Macherey se concentre sur les rapports qu'entretiennent philosophie et littérature, afin d'ouvrir à une pratique différente de la philosophie, à un nouveau rapport à celle-ci, en modifiant la perspective où prennent place ses spéculations dans la mesure où, dans l'univers littéraire, celles-ci ne sont plus des spéculations³⁶.

Il y développe cependant ce qui, selon lui, faisait défaut à sa théorie de la production littéraire, c'est-à-dire une théorie de la lecture permettant de comprendre comment et pourquoi des œuvres littéraires, en dépit du fait qu'elles sont produites pendant et pour une époque donnée, peuvent perdurer dans des conditions qui ne sont plus celles de leur production mais de leur reproduction, ce qui leur confère une dimension dynamique additionnelle.

³⁴ Macherey, P. (2014), « Postface inédite », p. 280.

³⁵ *Ibid.*, p. 281.

³⁶ *Ibid.*, p. 288.

Cette dynamique, en outre, a pour effet de problématiser la notion de littérature, notion historique émergeant vers la fin du XVIII^e siècle et qui, pourtant, n'hésite pas à assimiler sous sa catégorie des textes antiques religieux, Homère notamment ou les travaux historiques de Racine³⁷. La littérature n'est donc pas une simple catégorie, mais une attitude interprétative, un dispositif à faire penser³⁸, dont le fonctionnement ne repose pas sur des règles rigides et qui introduit dans la pensée une certaine liberté³⁹. Macherey y voit une philosophie propre à la littérature, qui diffère de la philosophie officielle par les formes dans lesquelles elle se transmet comme dans les contenus qu'elle travaille et transforme⁴⁰. Ainsi, dans ce que Macherey appelle des exercices littéraires, aborde-t-il la lecture d'œuvres littéraires dans lesquelles il recherche de nouvelles manières de poser les problèmes traditionnels de la philosophie, afin notamment de trouver de nouvelles orientations⁴¹ dans cette espèce d'entre-deux où philosophie et littérature deviennent impossibles à départager⁴², sans réduire l'une à l'autre, ce qui ferait de la littérature le refoulé de la philosophie.

Or rien n'exige de résoudre l'opposition littérature/philosophie⁴³, qui sont mêlées de manière inextricable. Cette opposition est une production historique au sein de laquelle le travail respectif de la philosophie et de la littérature devient soumis à des règles indépendantes et distinctes, nous l'avons vu avec la question des passions au XVIII^e siècle.

Macherey cherche donc à défendre la vocation spéculative de la littérature en affirmant qu'elle a authentiquement valeur de pensée⁴⁴, cela en relisant certaines de ses œuvres à la lumière de la philosophie, non pour leur faire avouer un sens caché, mais pour mettre en

³⁷ Macherey, P. (2013), « Préface à la seconde édition », pp. 22-23.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 32.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

évidence leur constitution plurielle et qui se prête à des approches distinctes⁴⁵.

De sorte que la réponse à la question « que pense la littérature ? » implique la prise en compte d'un certain nombre de considérations, mais cependant de n'en privilégier aucune au départ, soit le fait que,

au niveau le plus élémentaire, le rapport de la littérature et de la philosophie est strictement documentaire : la philosophie affleure à la surface des œuvres de la littérature au titre d'une référence culturelle, plus ou moins travaillée, comme une simple citation, qui d'ailleurs [...] passe souvent inaperçue. À un autre niveau, l'argument philosophique remplit à l'égard du texte littéraire le rôle d'un véritable opérateur formel : c'est ce qui se passe lorsqu'il dessine le profil d'un personnage, organise l'allure générale d'un récit, voire en dresse le décor, ou structure le mode de sa narration. Enfin le texte littéraire peut encore devenir le support d'un message spéculatif dont le contenu philosophique est souvent ramené sur le plan d'une communication idéologique⁴⁶.

Pour se faire, Macherey procédera donc à une série d'« exercices littéraires », exercices qui ne consistent pas à proposer une interprétation philosophique des œuvres littéraires, mais d'en suggérer des lectures qui implique le mode d'approche philosophique, et ce afin d'éviter une confrontation frontale de la littérature et de la philosophie⁴⁷.

La philosophie littéraire telle que l'entend Macherey, par ailleurs, est inséparable des formes de l'écriture qui la produisent. C'est aussi une pensée sans concepts, et qui ne procède pas de manière démonstrative dans sa recherche de la vérité. C'est une pensée qui s'énonce sans se donner les marques de sa légitimité en ramenant son exposition théorique à sa propre mise en scène narrative⁴⁸. La philosophie littéraire introduit dans la pensée une part de jeu qui, sans

⁴⁵ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 38.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 384.

l'affaiblir du point de vue spéculatif, lui ouvre de nouveaux horizons de réflexion. Elle les ouvre tout en désagrégeant l'univocité des systèmes de pensée par une réflexion polyphonique qui se déploie par la circulation des images, de l'énonciation et de la narration. C'est une philosophie qui traverse l'ensemble des œuvres littéraires de manière éclatée et différenciée, en quoi elle spéculé en s'installant dans l'élément du philosophique préexistant à toutes les philosophies particulières, par quoi il lui revient d'énoncer le philosophique de la philosophie⁴⁹. Car, pense Macherey, ce que toutes les œuvres littéraires auraient pour objet, c'est

la non-adhésion du langage à soi, l'écart qui sépare toujours ce qu'on pense de ce qu'on dit et de ce qu'on en pense : [elles] font apparaître ce vide, cette lacune fondamentale sur laquelle se construit toute spéculation, qui conduit à en relativiser les manifestations particulières⁵⁰.

Cela est très clair dans l'analyse du roman de Sade, notamment. Examinons donc l'exercice de philosophie auquel il se livre sur les *Cent vingt journées de Sodome* de Sade.

4. « Sade et l'ordre du désordre »

Dans cette section, nous présenterons les principaux développements de l'exercice de philosophie littéraire auquel se livre Pierre Macherey avec les *Cent vingt journées de Sodome* de Sade. L'examen critique de cet exercice sera l'objet de la section suivante.

Les *Cent vingt journées*, commence Macherey, mettent en branle un processus de réflexion critique qui remet en question le sens de la réalité et les usages de la vie. Sade produit une fiction théorique consacrée à une encyclopédie des turpitudes humaines qui correspond à l'émergence d'un nouveau rapport au savoir et au discours dans lequel celui-ci s'inscrit, en quoi Sade n'appartient plus

⁴⁹ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 384-386.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 386.

aux Lumières, sa philosophie effectuant la clôture de la pensée classique⁵¹.

On retrouve trois thèmes dans ce roman, thèmes qui sont aussi les trois axes de lecture qui seront privilégiés par Macherey dans cet exercice : 1) dominer; 2) jouir, et 3) raconter, axes qui se rapportent respectivement aux enjeux d'une politique et du pouvoir, d'une éthique et du plaisir, et enfin d'une rhétorique et du récit⁵². À ce titre, Macherey organise son exercice à partir d'une reprise des trois questions kantienne depuis lesquelles il étudie chacun de ces trois thèmes, commençant cependant par « Que puis-je espérer ? », et finissant par « Que puis-je connaître ? », laissant à la question « Que puis-je faire ? » la position médiane. Que puis-je espérer ? dans l'analyse de Macherey, c'est la question du pouvoir, que puis-je faire ? celle du plaisir, et que puis-je connaître ? enfin, celle du récit.

4.1. *Le pouvoir ou que puis-je espérer ?*

Les *Cent vingt journées* sont, commence Macherey, le récit de la transgression de l'ordre établi et de ses normes par la position d'un nouvel ordre aux normes propres, c'est-à-dire la constitution d'une société hors-la-loi, mais non sans loi. Ce nouvel ordre, c'est le déchaînement des passions qui l'instaure⁵³.

L'action se déroule au château de Silling qui n'est atteint qu'après un long et périlleux voyage. Ce château évoque à la fois la citadelle assiégée, le monastère et la prison, trois espaces desquels se dégage l'idée d'un rapport social organisé selon un principe de domination, un principe de pouvoir strictement immanent, confiné à son ordre⁵⁴. Il évoque aussi l'univers carcéral qui était celui de Sade puisque les libertins s'y enferment avec leurs victimes et se coupent complètement du monde. Ce dispositif est aussi l'objet d'un idéal de connaissance par lequel on cherche à connaître l'idée même du pouvoir, abstraitement, en soi, tel qu'il se déploie dans la domination

⁵¹ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 255.

⁵² *Ibid.*, p. 255.

⁵³ *Ibid.*, p. 256.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 257.

des quatre libertins sur leurs victimes⁵⁵. Ce qui est paradoxal ici est qu'on assiste à l'instauration d'un droit, d'un système juridique renversant tout droit, un système juridique fondé sur la puissance des passions dont le désordre est présenté comme porteur et instaurateur d'un nouvel ordre. Dans ce nouvel ordre juridique qui vient régir la société de Silling, nul n'est au-dessus de la loi, qui règle tout autant le comportement des quatre libertins que de leurs victimes. En effet, les quatre libertins se sont liés par une convention explicite qui régule leurs plaisirs. Car si la loi du désir remplace les autres lois, elle demeure loi et instaure un système d'obligations et de contraintes⁵⁶ : « les quatre amis travaillèrent à un code de lois, qui fut signé des chefs et promulgué aux sujets sitôt qu'on l'eût rédigé »⁵⁷. C'est d'ailleurs un système juridique qui vient organiser le désir et la jouissance de manière collective, les plaisirs auxquels peuvent se livrer les quatre libertins devant être préalablement inscrits sur un tableau qui en règle l'exécution en fonction d'une logique qui combine la rétention, la répétition et la progression⁵⁸.

L'organisation communautaire du désir impose aussi de se donner en spectacle, ce qui le soumet à un principe de narrativité qui implique que pour pouvoir faire, il faut préalablement dire. Ceci coupe le désir de la facilité et de l'immédiateté de sa satisfaction, et implique donc une maîtrise de son désir qui prend la forme d'un renoncement, l'accomplissement, la jouissance, étant différée⁵⁹.

Mais revenons à l'ordre social qui est instauré à Silling. Ce qui le caractérise, c'est sa totale immanence. Toute altérité, toute transcendance, Dieu donc, en est évacué, immanence qui a comme conséquence que cet ordre intériorise son rapport à l'autre et à la loi⁶⁰. C'est d'ailleurs un ordre démocratique, les quatre contractants de ce nouveau contrat social, les quatre libertins, acceptant volontairement de se lier et d'être liés par la convention qui l'instaure. C'est l'occasion pour Sade de faire ressortir par la fiction littéraire le fait que l'ordre

⁵⁵ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 259.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 259.

⁵⁷ 120, Introduction.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 261.

démocratique n'exclut pas le rapport de domination, d'une part, et le danger qu'elle réserve si elle se fonde sur un pouvoir immanent, dépourvu de toute transcendance⁶¹. En effet, les quatre libertins, qui sont les seuls contractants, instaurent une démocratie dans laquelle, de manière tout à fait légale, on se livrera aux pires tortures sur les victimes, cela allant jusqu'au meurtre. En raison de la conception immanente qui règle cet ordre, aucun critère extérieur ou transcendant, telle une justice divine, ne peut intervenir, critiquer et remettre en question ces actions qui seront toujours légales. La notion de droit naturel, à première vue, pourrait enrayer le caractère inconditionné du pouvoir tel qu'il se déploie dans cette démocratie, sauf que dans la conception de Sade, en réalité, la société de Silling est bel et bien fondée sur le droit naturel, sur la nature telle que Sade la conçoit, qui ne procure donc aucune extériorité ni possibilité critique, cette société étant non seulement légale, mais juste. En effet, la nature sadienne est essentiellement dépensière et destructrice; dépourvue de toute finalité, elle engendre successivement ordre et désordre, convertit l'un dans l'autre le vice et la vertu⁶². Elle est travaillée par une logique de la réversibilité au sein de laquelle le bien et le mal s'annulent, le bien pouvant provoquer le mal et le mal le bien. La nature peut tout, mais elle peut surtout le mal, et le rapport de domination de Silling est parfaitement naturel⁶³.

En posant que la nature, pouvant tout, peut aussi et surtout le mal, Sade a absolutisé le rapport de domination qui passe entre les forts et les faibles, de manière à le présenter comme celui qui enchaîne à leurs bourreaux des victimes en puissance. Ainsi il a tiré les extrêmes conséquences de l'identité entre nature et anti-nature : non seulement la nature est indifférente aux désordres que suscitent ses incohérentes initiatives, mais elle est indifférente aux différences que ceux-ci engendrent, puisqu'elle refuse de se stabiliser dans aucun système. Car si la nature est toujours égale à elle-même, c'est dans l'affirmation de ses propres

⁶¹ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 261 sq.

⁶² *Ibid.*, p. 264.

⁶³ *Ibid.*, p. 266 sq.

inégalités internes : aussi bien, dans le spectacle qu'elle se donne à elle-même, elle remplit tous les rôles, jouant celui de la victime comme celui de son bourreau⁶⁴.

Sade offre donc une représentation particulièrement critique du lien social par le biais de son roman. Mais si les libertins de Sade estiment que le mal est supérieur à la vertu, c'est surtout pour des raisons didactiques. En réalité cependant, tout est affaire de tempérament, et on choisit le mal ou la vertu parce qu'ils nous conviennent naturellement, et non parce qu'on les choisit librement⁶⁵. Pour Sade, les mobiles l'emportent sur les motifs. Enfin, s'il y a un immoralisme sadien, il implique toutefois l'observance de règles sans lesquelles ses plaisirs seraient dénués de valeur⁶⁶.

4.2. Le plaisir ou que puis-je faire ?

Il y aurait donc une éthique sadienne, une éthique de la contrainte, qui peut être réduite à la thèse que «le plaisir, loin d'être la réalisation du désir, entretient avec lui un rapport qui est d'abord négatif. D'où cette prescription : si tu veux jouir au maximum, rends-toi d'abord maître de ton désir⁶⁷!»

En effet, la relation du plaisir et du désir n'est ni simple ni immédiate. D'une part, le plaisir, la jouissance est strictement immanente et se résume à cet état de l'individu qui éprouve la perfection de son fonctionnement.

Si la jouissance est pur rapport à soi⁶⁸, au contraire le désir implique la transcendance sous la forme du rapport à l'autre, car il requiert la médiation d'un objet extérieur qui fait prendre conscience à l'individu qu'il ne se suffit pas à soi-même. Dans la mesure où le désir divise, rien n'est plus étranger au plaisir que celui-ci. Ainsi ne

⁶⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁶⁷ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 273-274.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 274.

peut-on pas définir le plaisir comme satisfaction du désir. Il faut faire jouer le plaisir contre le désir, donc le nier radicalement⁶⁹.

En effet, pour Sade, se plier à ses désirs, c'est s'engager sur la voie de l'incertitude et du malheur, ce qui est contraire au libertinage dans la mesure où celui-ci est un système de vie régi par des principes fermes, sinon rigides. Car le plaisir, selon Sade, est une jouissance morale et physique qui associe des mouvements corporels à des idées clairement conçues⁷⁰. C'est donc dire que la recherche du plaisir à tout prix est le contraire de l'abandon passif à ses désirs. Cette recherche est plutôt une conquête qui met au service du désordre de la nature toute la puissance de l'individu.

En outre, le plaisir ne peut s'agir d'un abandon passif au désir, car les vrais excès sont ceux qu'on poursuit de sang-froid, en fonction de règles qui ont pour but d'affirmer à la fois l'absence de finalité de la nature et son caractère immanent, donc de tuer Dieu. Tuer Dieu, c'est-à-dire anéantir le désir qui implique la transcendance, l'altérité, et ce en écartant de la recherche du plaisir tout ce qui pourrait être d'une manière ou d'une autre désirable, afin que le plaisir soit strictement immanent⁷¹.

Comme le plaisir est tout sauf facile, tout sauf spontané, il implique de se livrer à une ascèse, à une éducation, que les quatre libertins se donnent et prodiguent. Cette éducation doit avoir pour résultat de former le libertin à jouir de la forme pure de son action sans aucun agrément que pourrait lui conférer son désir⁷². C'est aussi ce qui explique cette recherche de l'abjection chez les libertins sadiens, le plaisir dans toute son aberration poussant l'individu aux limites de son organisation, l'atteinte de cette extrémité lui permettant de déployer toute l'autonomie de sa puissance⁷³. Le désir, au contraire, c'est l'hétéronomie.

Le plaisir est donc jouissance de soi-même, jouissance théorique, indépendante des moyens de sa réalisation, et les désirs du libertin doivent en fait demeurer insatisfaits pour qu'il puisse jouir. Si le plaisir

⁶⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 276.

⁷¹ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 277.

⁷² *Ibid.*, p. 278.

⁷³ *Ibid.*, p. 279.

est théorique, c'est donc qu'il faut d'abord le penser, préalablement le représenter, le narrer⁷⁴, nouvel ordre de contrainte qui nous fait passer à la troisième section de l'analyse de Macherey.

4.3. *Le récit ou que puis-je connaître ?*

L'œuvre de Sade postule que tout doit être dicible, le discours littéraire déployant chez lui une logique de révélation totale, par quoi il semble aller à la limite du discours⁷⁵. Au sein de la rhétorique sadienne, la fiction littéraire, dans la mesure où elle ne peut qu'évoquer les choses dans leur absence, se trouve à les supprimer, à les tuer pour pouvoir les dire, ce qui est au cœur de la conception sadienne de la littérature⁷⁶.

De sorte que dans la logique sadienne, on ne peut tout faire, car le plaisir doit être soumis à des règles, on ne peut satisfaire ses désirs, car le désir est contraire au plaisir, et, en fait, on ne peut tout dire, dans la mesure où cela se résumerait à dire les choses telles qu'elles sont. De sorte qu'après la loi politique du désir, l'éthique du plaisir, il faut poser une troisième contrainte, le principe poétique de la narration⁷⁷.

Pour bien comprendre ce principe, il faut prendre en compte l'entreprise sadienne de réconciliation de la jouissance et de la connaissance qui fait l'adéquation entre la connaissance du plaisir et le fait de se contenter de le connaître. Ou si on veut le fait que le plaisir, ce n'est pas de jouir, mais de connaître théoriquement ce plaisir, essentiel pour un Sade incarcéré qui, à défaut de concrétiser sa jouissance, peut tout de même la connaître en la racontant et en se la racontant, ce qui fait se corréler strictement esthétique et didactique. Cela a comme conséquence que Sade donne à sa narration le caractère d'une expérience dont l'objet est d'épuiser par les moyens de la fiction le champ des possibles, expérience anthropologique et esthétique, du point de vue, respectivement, d'une part de la connaissance, de la didactique, et d'autre part de la jouissance, de

⁷⁴ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 280.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 282.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 283.

l'esthétique. D'où l'organisation sériée de sa narration. Celle-ci permet le déploiement d'une logique de la progression, de la classification, qui vient réguler l'expansion de l'énergie du récit dont le déroulement doit coïncider avec la croissance des plaisirs qu'il suscite encore plus qu'il ne décrit, dans la mesure où les libertins ne peuvent faire ce qui n'a pas été dit⁷⁸. D'où encore l'articulation systématique des *Cent vingt journées* proche du principe de composition progressive de Condillac qui va du simple au complexe, articulation qui fait passer des cent cinquante passions simples aux cent cinquante passions criminelles pour enfin en arriver aux cent cinquante passions meurtrières, sur lesquelles le récit doit s'achever, puisqu'il ne restera plus rien à raconter⁷⁹.

Par ailleurs, esthétique et didactique s'appliquent simultanément, renier ses plaisirs équivalant au fait de les multiplier en faisant croître l'excitation qui accompagne leur narration progressive. Sade, en effet, oppose à l'immédiateté d'un plaisir sans règle qui veut tout tout de suite la nécessité de graduer le plaisir en fonction de la logique même de l'excès qui en commande l'expansion⁸⁰.

Ce débordement permanent du possible, c'est-à-dire ce qu'on pourrait faire, par rapport au réel, c'est-à-dire ce qu'on fait sur le moment, crée une relation entre le désir et la fiction qui va dans le sens d'une déprivation croissante qui ne peut cependant s'effectuer spontanément, une instance de contrôle étant nécessaire pour assurer la fonction de rétention qui exaspère le conflit du désir et du plaisir, du possible et du réel. Ainsi le règlement que s'imposent les quatre libertins a comme conséquence de différer l'exécution de leurs projets jusqu'au moment où ils trouvent leur place dans le déploiement du récit. Si Sade formalise ainsi le plaisir en le déployant en série, c'est que cette formalisation multiplie le plaisir tout en le faisant durer, au lieu d'en provoquer la satisfaction immédiate⁸¹ : « il faut être sage : en attendant ainsi nos plaisirs, nous les rendrons bien plus délicieux⁸² ».

⁷⁸ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 285.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 286.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 286.

⁸¹ *Ibid.*, p. 287.

⁸² 120, 24^e journée.

Dans cette logique, les conteuses tiennent donc un rôle essentiel, puisque c'est de leur narration, qui représente au préalable les actes qui pourront avoir lieu, que dépend la possibilité pour les libertins de passer à l'acte, celui-ci dépendant de son énonciation qui en occupe provisoirement la place⁸³. Comme l'explique Macherey :

Aux yeux de Sade, les "plaisirs singuliers" qui définissent le vrai libertinage sont ceux d'un récit bien ordonné : on sait que le théâtre, qui replie le plaisir sur sa représentation, selon l'ordre d'un « comme si », fut, sa vie durant, sa principale obsession⁸⁴.

Sade se trouve donc à mettre en place une mimésis inversée dans laquelle le réel est subordonné à sa représentation au lieu de la précéder, ce qui souligne le pouvoir de la littérature dans la mesure où il faut dire avant d'accomplir, et dans lequel les exercices pratiques des libertins doivent être précédés des exposés théoriques des conteuses⁸⁵.

Cet ordre de succession, le narrateur doit aussi le respecter et se garder d'anticiper, ce que Sade se reproche parfois de faire. En effet, dans la mesure où son roman est le récit de récits, celui-ci doit coïncider avec son objet. De sorte qu'avant de raconter les actions des libertins, il est nécessaire de rapporter leurs relations par les conteuses dans une narration qui les prend pour objet⁸⁶. Conséquence de cette logique du retardement : il y a toujours un décalage entre ce qu'on dit et ce qu'on fait, et en effet, aller jusqu'au bout de ce qu'on peut dire, c'est mettre en évidence l'inadéquation entre dire et faire. La représentation fait toujours défaut avec la réalité qui se dérobe à elle, alors même que la représentation est elle aussi en défaut par rapport à soi dans la mesure où se manifestent des preuves de sa dysfonction, en particulier ces moments où les libertins se retirent dans un boudoir pour échapper à la contrainte de la narration des

⁸³ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 288-289.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 289.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 291.

conteuses, retraite qui échappe elle-même à la représentation du narrateur⁸⁷.

Le dispositif narratif sadien expose donc la finitude constitutive du discours qui ne peut avancer qu'en se rétractant et qui se nourrit de l'attente qu'il suscite⁸⁸. Dans la mesure où son roman entretient avec la réalité une relation inversée, négative, Sade crée donc une représentation non mimétique, qui se suffit à elle-même, puisqu'elle est la condition de possibilité de la réalité et qu'elle la précède⁸⁹. L'écriture se trouve donc être immanente, sans extériorité, non représentationnelle, et tout ce qui s'y déploie est strictement de l'ordre du langage, langage qui prend cependant la réalité au piège en la faisant jaillir entre les rets de son organisation.

Le lecteur, lui aussi, est pris au piège de cette narration, condamné à se représenter les choses en leur absence, ce qui lui fait assumer le rôle d'un prisonnier, tel Sade, condamné à se raconter des histoires, mais aussi le rôle d'un libertin qui se fait raconter des histoires⁹⁰. En ce sens donc, la rhétorique sadienne, qui est essentiellement négative, révèle l'absence des choses à elles-mêmes, d'autant plus que, en fonction de la logique progressive qui commande la narration sadienne, le récit est appelé à disparaître à mesure qu'il se rapproche de l'indicible⁹¹. Elle fait ressortir le manque à dire du langage et le manque à être des choses.

De sorte que la réponse à la dernière question, que puis-je connaître ? c'est que derrière le langage et derrière les choses, il n'y a rien.

5. Critique

Quand on compare cet exercice littéraire avec les autres auxquels se livre Pierre Macherey, ce qui surprend est le fait que les philosophes n'y sont pratiquement pas convoqués, et que Macherey

⁸⁷ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 295.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 296.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 297.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 297.

⁹¹ *Ibid.*, p. 298.

n'instaure jamais de dialogue entre Sade et la philosophie officielle⁹². Pourtant, dans la première section de son analyse, quand il est question du contrat social mis en place par les libertins, on aurait pu s'attendre à un dialogue avec Rousseau, tout comme le problème du pouvoir inconditionné aurait pu convoquer Tocqueville; de même dans la deuxième partie, quand il est question d'éducation, de nouveau Rousseau semblerait s'imposer. La troisième partie, dans la mesure où elle porte sur le langage, aurait aussi pu donner lieu à un dialogue stimulant. En effet, alors que pour Descartes et encore pour Port-Royal et Locke, il y a une distance intrinsèque et irrémédiable entre le mot ou le signe et la pensée, le mot et la chose, c'est avec Condillac seulement que l'on en arrivera à penser la possibilité de réduire cette distance et à parfaire la signification par le biais de l'analyse linguistique⁹³. Or, Macherey mentionne, en passant, Bruno, Spinoza, Diderot, les systèmes de la nature de La Mettrie et de d'Holbach, le principe de composition progressive de Condillac, Foucault dans une note, rien d'autre.

Macherey considère-t-il que le contenu philosophique des *Cent vingt journées* se suffit à lui-même, est autonome, contrairement à celui des autres œuvres qu'il explore, et que, pour cette raison, il n'est pas nécessaire, pour philosopher avec lui, de se tourner vers l'extériorité et la transcendance que représenteraient ces philosophes, préférant étudier le caractère immanent de sa pensée de manière immanente ? Ce n'est qu'une hypothèse.

Quoi qu'il en soit, le problème des exercices de philosophie littéraire de *Philosopher avec la littérature* est leur non-dit théorique, c'est-à-dire, nous semble-t-il, ces éléments de *Pour une théorie de la production littéraire* qui, pour Macherey, sont toujours valides. En effet, nous ne sommes pas convaincus que, sans connaissance préalable de cet ouvrage, il soit possible de comprendre autrement ces exercices comme autre chose que des interprétations, et c'est pour cette raison qu'il nous a semblé important d'évoquer brièvement ce premier ouvrage et la « lecture symptomatique » qu'il propose.

⁹² Jean Deprun montre bien la relation qu'entretiennent les œuvres de Sade avec les différents philosophes, ainsi que son utilisation de leurs doctrines, qui est souvent de l'ordre du démarquage. Voir Deprun, J. (1990), « Sade philosophe », p. LIX-LXIX.

⁹³ Ricken, U. (2007), « Abus des mots », p. 1.

6. Littérature philosophante et le problème du lecteur

On peut évidemment lire tout texte comme on veut, Proust comme s'il s'agissait d'un almanach mondain, un guide touristique comme s'il s'agissait d'un roman et faire fi des conventions de lecture, de l'intention de l'auteur et du lecteur idéal que son œuvre présuppose. Toutefois, quand il s'agit de philosopher littérairement avec des romans écrits après le durcissement de l'opposition des genres philosophique et littéraire, ce que Macherey fait – la seule exception étant Sade –, on peut se demander si un tel exercice philosophique ne fait pas, peu ou prou, violence à ces œuvres qui, en apparence tout au moins, se présentent d'abord et avant tout comme des œuvres littéraires, ce qui exclut le philosophique.

En ce sens, on peut se demander si, en se posant comme lecteur philosophique de tels romans, Macherey se trouve toujours à les lire tels que leurs auteurs avaient l'intention qu'ils soient lus. Cela soulève en outre la question du statut de l'intentionnalité dans l'optique machereyenne. Il la récuse dans sa *Théorie de la production littéraire* et, dans *Philosopher avec la littérature*, il semble en douter; dans sa préface au *Raymond Roussel* de Foucault⁹⁴, il semble reprocher à Foucault de lire Roussel en fonction de son intention auctoriale. Nous mentionnions que *Philosopher avec la littérature* ne pouvait être compris sans l'arrière-fond théorique de la *Théorie de la production littéraire*, dont le substrat théorique, justement, est, notamment, structuraliste. Or, dans une approche structuraliste, il n'y a pas de place pour l'intentionnalité auctoriale. À certains égards, ce semble toujours être le cas pour Macherey. Or, comment savoir à quoi on a affaire quand on aborde un texte si l'on ne sait pas qu'elle était l'intention de l'auteur ? Justement, le problème ne se pose que si l'on n'aborde pas des textes, mais des œuvres. S'il n'y a que des textes, peu importe l'intention. C'est sur le plan des œuvres que l'intention importe. Or, dans la mesure où Macherey reconnaît minimalement une différence entre littérature et philosophie, entre discours littéraire et discours philosophique et, partant, entre intention littéraire et intention philosophique, il reconnaît minimalement la notion d'œuvre et, partant, qu'il y a bien une intention auctoriale, qu'il le veuille ou non.

⁹⁴ Pierre Macherey, « Présentation » dans Foucault, M. (1992), *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, p. vii.

7. La notion de littérature

Pourquoi la philosophie littéraire de Macherey commence-t-elle en 1800, au moment où la distinction entre les discours se durcit ? Ou peut-être faudrait-il dire que c'est l'intention auctoriale qui se durcit et se définit : à partir de cette date, on doit avoir l'intention d'écrire ou bien un roman ou bien un ouvrage de philosophie ; une intention floue, métissée, telle qu'on la retrouve chez Rousseau, Diderot et Sade n'est plus possible, plus acceptable ; de même le lecteur que présuppose une œuvre doit être littéraire ou philosophique. On ne peut plus le ballotter du narratif au dissertatif comme le fait Rousseau dans la *Nouvelle Héloïse*⁹⁵ ; si le discours est littéraire, il doit l'être du début à la fin, et de même s'il est philosophique. C'est d'ailleurs sans doute sur le plan de l'intention qu'il faut analyser les œuvres du XVIII^e : quelle était l'intention de Diderot, du point de vue de la théorie des genres, en écrivant *Jacques le fataliste* ou le *Neveu de Rameau* ? Son intention n'était-elle pas de remettre en question ces genres, de demeurer dans la tension d'un entre-deux intentionnel ? Ni l'un ni l'autre et les deux à la fois ?

La littérature commence-t-elle à aborder les problèmes de son époque et à dialoguer avec la philosophie seulement à partir de 1800 ? Est-ce vraiment ce que l'on peut conclure de l'étude de Diderot par exemple, où toutes les questions liées au matérialisme sont traitées, mais aussi celle de la nature de la philosophie, alors qu'après 1800, il ne saurait être question de relativiser ces deux blocs monolithiques que sont philosophie et littérature, alors même que ceux-ci se sont sans doute constitué par l'action de la philosophie. C'est donc dire que sans la philosophie pour la constituer, la définir, et évidemment la limiter, la littérature n'existe pas. De même chez Macherey, pour qui le discours philosophique a comme rôle de tout faire apparaître ; tout ne peut disparaître qu'une fois apparu, ce qui confirme le rôle secondaire de la littérature, complètement déterminé par le philosophe sans qui la littérature ne sait pas ce qu'elle dit.

Par ailleurs, le travail philosophique que Macherey retrouve à l'œuvre dans la littérature est directement le produit de sa philosophie

⁹⁵ Duflo, C. (2013), *Les aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, p. 44 sq.

de l'histoire, conception en fonction de laquelle il pense la fin de l'histoire, qui elle-même déterminerait la littérature dans sa manière d'aborder et de représenter la réalité : tout doit disparaître. Si on la refuse, sa reconstitution de la pensée historico-sociale de la littérature à laquelle il se livre devient injustifiable. Tout dépend de l'acceptation ou non de cette hypothèse de départ. Ce que cela montre surtout, c'est qu'on peut faire à la littérature ce qu'on veut à partir du moment où on considère qu'elle ne sait pas ce qu'elle dit.

De sorte que Macherey, s'il veut philosopher avec la littérature, se livre surtout à une interprétation de l'histoire de la littérature sur laquelle il plaque ses propres conceptions philosophiques, historiques et sociales, ce dont témoigne le choix des œuvres – il est en effet facile de dire que tout doit disparaître quand on choisit des romans nihilistes tels que ceux de Flaubert, Sade ou Céline, notamment. Or, en se livrant à une analyse du roman à la fois d'un point de vue formel et du contenu, on se rend compte de tout le travail philosophique et sur la philosophie que celui-ci implique sans avoir à y projeter une quelconque philosophie de l'histoire.

Il n'en reste pas moins que la perspective d'une littérature qui déformerait l'idéologie en la représentant à travers son miroir brisé est intéressante. Peut-on y voir quelque chose de similaire au miroir déformant de l'ironie romantique, le fait que le redoublement que provoque toute représentation, en créant une distance entre ce qui est représenté et sa représentation, rend nécessairement celle-ci critique⁹⁶?

En réalité, le titre de l'ouvrage de Macherey est très révélateur : *Philosopher avec la littérature*, c'est-à-dire philosopher ensemble, philosophes et littéraires, Macherey avec Sade ou Flaubert, mais aussi philosopher avec la littérature comme instrument, comme on écrit avec un stylo. Or, en dépit peut-être des intentions de Macherey, il est difficile de ne pas conclure que c'est le deuxième sens qui prévaut.

Bibliographie

Charbonneau, F. et R. Ouellet, (2000), *Nouvelles Françaises du XVII^e siècle*, Québec, L'Instant même, 296 p.

⁹⁶ Voir, par exemple, Szondi, P. (1974), « Friedrich Schlegel et l'ironie romantique », p. 95.

- Delon, M. (1988), *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 521 p.
- Delon, D. (dir.) (1997), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, 1299 p.
- Deprun, J. (1990), « Sade philosophe » dans Sade, D. A. F., *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1456 p.
- Duflo, C. et L. Ruiz, (2003), *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p.
- Duflo, C. (2013), *Les aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 287 p.
- Dupriez, B. (1984), *Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, 540 p.
- Duval, S. (2014), « Romanesque et amplification : l'écriture de la circonstance dans l'aventure fictionnelle du premier XVII^e siècle », *Exercices de rhétorique*, n° 4, mis en ligne le 02 décembre 2014, consulté le 18 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/353>.
- Eagleton, T. (2014), « Préface pour la réédition anglaise de 2006 » dans *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, ENS Éditions, p. 9-12.
- Fabre, J. (1979), *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 319 p.
- Glinoe, A. (2014), « Présentation » dans P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, ENS Éditions, p. 5-8.
- Macé, S. (2014), « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique*, n° 4, mis en ligne le 05 décembre 2014, consulté le 18 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/364>.
- Macherey, P. (1992), « Présentation » dans M. Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1992, p. i-xviii.
- Macherey, P. (2013), « Préface à la seconde édition » dans P. Macherey, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, p. 5-29.
- Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, 395 p.
- Macherey, P. (2014), « Postface inédite » dans P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, ENS Éditions, p. 277-288.

- Ricken, U. (2007), « Abus des mots » dans M. Delon, M. (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, p. 1-2.
- Spica, A.-E. (2017), « *Traité des passions de l'ame* par Jean-Pierre Camus, édition critique de Max Vernet et Élodie Vignon », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 117, n° 2, (AVRIL-JUIN 2017), p. 442-444.
- Sade, D. A. F., *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1456 p.
- Szondi, P. (1974), *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, trad. sous la direction de J. Bollack, Paris, Gallimard, 344 p.